

4 Das Prozessieren der Geste

Die Arten des Prozessierens der Geste werden vor dem zuvor beschriebenen Hintergrund in den nächsten Kapiteln durch eine Kritik von Flussers und Agambens negativer Medienkonzepte (Kap. 4.1 u. 4.2, Teil 1) und durch eine analytische Auseinandersetzung mit Nancys Begriff »Berühren« (Kap. 4.3, Teil 1) erläutert, wodurch ich Themen und Motive der aktuellen Gesten-Debatte in der Ästhetik und Medienphilosophie theoretisch neu verhandeln möchte. Danach werde ich eine kurze, unvermeidlich selektive (Kultur-)Geschichte der Geste skizzieren (Teil 2), um das vergegenwärtigende Prozessieren und dessen Spannungsverhältnis mit der Negativität mediengeschichtlich zu verorten.

4.1 Geste als Ausdruck? Zur »Gestimmtheit«

In seinem zunächst 1991 erschienenen und mehrmals überarbeiteten Band *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* entwirft Flusser eine zumindest aus Sicht der Ästhetik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wegbreitende Reflexion über die Geste, welche eine für unsere Untersuchung wichtige Fragestellung aufwirft, und zwar, ob die Geste als prozessierendes Medium aufzufassen sei.

Die Argumentationsweise von Flusser scheint zunächst eine klassisch phänomenologische zu sein, da sie von der Beobachtung der Anwendungs- und

Erscheinungsarten der Geste ausgeht; dennoch scheint Flussers Phänomenologie eine tief dialektische Konzeption ihres Untersuchungsgegenstandes zugrunde zu liegen, die im Laufe meiner Lesart verdeutlicht wird.

Zentral in Flussers Abhandlung ist zunächst der Begriff »Gestimmtheit«, welche »die symbolische Darstellung von Stimmungen durch Gesten ist«⁵³. Der Ausdruck eines psychophysischen Zustandes (z. B. einer Emotion oder eines Schmerzes) durch die Bewegung der Hand ist daher Produkt des symbolischen Prozesses von Gestimmtheit.

Nach einer Abgrenzung und gleichzeitigen Distanznahme von den ätiologischen Erklärungsversuchen, welche die wissenschaftlichen Diskurse zur Genealogie der Gesten beherrscht haben und oft die logische Form von Hysteron-Proteron aufweisen, will Flusser über die Konzeption der Geste als »Phänomen«⁵⁴ hinausgehen und dabei deren sinngebenden Charakter medientheoretisch herausarbeiten. Ein solcher Übergang zum hermeneutischen Verständnis der Geste dient Flusser der Hervorhebung der symbolischen Operationsweise der Geste, die sich selbst im Falle einer offenkundigen Relation von Ursache und Wirkung, wie etwa jener von Schmerz und Symptom, ankündigt: »Meine Handlung stellt den Schmerz dar, sie ist ein Symbol, und der Schmerz ist ihre Bedeutung«⁵⁵. In dieser Phase der Argumentation arbeitet Flusser auf dem Terrain eines ausdrucksästhetischen (und, wie wir in Kap. 1, Teil 2 sehen werden, physiognomischen) Verständnisses der Geste, wonach diese die Objektivierung von Bewusstseinsinhalten möglich und damit auch eine Kluft im Subjekt zwischen Innen und Außen sichtbar macht.

Symbolisch ist hier die Bewegung der Geste insofern, als sie eine Platzhalterfunktion ausführt: Die Bewegung der Geste steht für bzw. kodifiziert eine Empfindung, deren Vermittlung über die Wege sowohl eines im Voraus erlernbaren, somatischen Kommunikationssystems als auch einer nicht-vernunftsgeleiteten Wiedererkennungsfähigkeit läuft, wie beispielsweise im Falle von sportlichen Gesten und ihrer (kollektiven) Wahrnehmung. Diese nicht-vernunftsgeleitete Fähigkeit ist für Flusser die Matrix der »Gestimmtheit«: »Wenn ich spezifische Gesten als etwas interpretiere, das anders als die Vernunft ist, stehe ich der Gestimmtheit gegenüber«⁵⁶. An dieser Stelle fragt Flus-

53 Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bollmann 1991, S. 12.

54 Ebd., S. 9.

55 Ebd., S. 11.

56 Ebd., S. 13.

ser danach, ob die Interpretation der Gestimmtheit der Kunsterfahrung (im Sinne einer traditionellen rezeptionsästhetischen Einstellung) ähnelt, indem erstere als Hermeneutik ästhetischer Artikulationsweisen auftritt, die keinen epistemologischen Zugang erlauben und die Sinnlichkeit beleben. Flussers Fokus liegt aber hier nicht primär auf dem Zustand des die (künstlerische) Geste wahrnehmenden Subjekts, sondern auf der Möglichkeit, den Stimmungen eine adäquate Darstellung zu bieten, was das für die Ästhetik des Ausdrucks traditionelle Problem der Richtigkeit (d. h. der Angepasstheit an ihrer geistigen Natur) von künstlerischen Vollzügen stellt. Die Vergleichbarkeit zwischen Gestimmtheit und Kunsterfahrung hängt für Fluxer mit dem Prozess des Künstlich-Werdens der Stimmung zusammen, die durch den symbolischen Übergang zur Geste ihre Authentizität verliert. Die Geste markiert also hier eine Art kommunikative Schwelle vom Authentischen (dem angeblich prä-expressiven Bewusstsein) zum Nicht-Authentischen (der körperlichen Expressivität), die, wenn auch mit abwechselnder Tonalität, an zahlreichen Stellen von Flussers Kommunikologie auftaucht⁵⁷ und als Vollzug des Prozesses der Gestimmtheit verstanden werden kann. Künstlerisch- und Künstlich-Werden sind also bei Fluxer hinsichtlich der Natur der Geste gleichwertig und bedeuten den unhintergehbaren Verlust angeborener Expressivität. Der Geste geht ein somatisch-kognitiver Zustand voraus, dessen Symbolisierung durch kulturell kodifizierte Körperbewegungen zu den Mechanismen von Sinnstiftung und Welterschließung gehört. Es gibt also eine Art Vor-Geste (wie etwa das tatsächlich gelebte Gefühl), die die Geste ausdrückt, differenziert und variierend entfremdet. In dieser Hinsicht sind Gesten für Fluxer Mittel, die ein Prozessieren des gelebten Zustandes ermöglichen, welches aber nicht als ein vergegenwärtigendes operiert. Flussers Theorie haftet nämlich an der impressionistischen Unterscheidung zwischen Innen und Außen, gelebtem Zustand und Ausdruck, Subjekt und Objekt, welche die Geste beständig zu einem von vielen Kommunikationsträgern und einer von diversen Vermittlungsinstanzen macht. Gleichwohl erweist sich Flussers Theorie gerade infolge der Idee der Geste als Medium der fehlenden Übereinstimmung für unsere Untersuchung deshalb von Belang, weil sie das vergegenwärtigende Prozessieren erkennt, ohne es quasi konsequent begründen zu können. Fluxer – ähnlich wie prominente Denker der Ausdrucksästhetik, etwa Croce – erklärt leider nicht,

57 Rainer Guldin, Anke Finger u. Gustavo Bernardo: *Vilém Fluxer*. Stuttgart: Fink 2009, S. 73f.

ob der Übergang von einem der Geste vorausgeschickten psychophysischen Zustand zur Geste notwendig sei, was sicherlich eine schärfere Konturierung von deren Aktionsradius ermöglicht hätte, und vermag deshalb keine medien-spezifische Narrativik zur Genese der Geste zu entwickeln. Vielmehr versucht er eine solche Position mit einem informationstheoretischen, quantitativen Kriterium für die Erforschung der Eigenart der Geste zu verbinden: »Je mehr Informationen eine Geste enthält, desto schwieriger ist es offenbar für einen Empfänger, sie zu lesen«⁵⁸. Eine »gelungene« Geste ist also diejenige, die eine kommunikative Konvention verkörpert und diese in Gang setzt (z. B. der Gruß) – eine Steigerung der Anzahl von Informationen bedingt freilich eine Schrumpfung der Linearität der Kommunikation. Infolge der Abwesenheit einer »Theorie der Interpretation von Gesten«⁵⁹, welche die Qualität und Quantität der Informationen zu messen vermag, sind aber die Grenzen zwischen Gesten trotz und dank der kulturellen Gewohnheiten fließend und variabel. Für Flusser ist also eine Hermeneutik der Natur der Gestimmtheit, aber nicht der medialen Leistung der Geste und somit der Genese der Gestimmtheit möglich, so dass seine Auffassung bei der Differenzierung zwischen Stimmung und Geste durch einen dem leiblichen Subjekt internen Transformationsprozess stehenbleibt. Es gilt nun erneut zu fragen, ob Flussers Theorie tatsächlich primär nur auf dem Niveau einer Ausdrucksästhetik zu begreifen sei, wie wir es bislang taten, oder ob sie die von der Geste in Gang gesetzte Transformation als immanenten Modus ihrer medialen Leistung, d. h. als ein vergegenwärtigendes Prozessieren, versteht.

In dem Schlussteil des *Gesten*-Bandes (dem »Anhang«) scheint Flusser u. a. auf die ungelösten bzw. in ihrer Gänze noch zu erforschenden Seiten seiner Theorie und auf die Möglichkeit anzuspüren, die Geste als prozessierendes Medium zu begreifen. Es ist zunächst interessant anzumerken, dass Flusser in seinem Anhang eine interdisziplinäre »Theorie der Gesten« skizziert, die er auch als »Interface«-Theorie«⁶⁰ bezeichnet. Die Geste markiert also nicht allein eine den expressiven Grenzen der Leiblichkeit innewohnende Schwelle, sondern gestaltet sich selbst als Schnittstelle von Funktionsweisen und medialen Leistungen (von den Alltags- zu den Schreibgesten oder den Ritualen), die unterschiedliche wissenschaftliche Zugänge zulässt. Diese Schnittstelle

58 Flusser: *Gesten* (wie Anm. 53), S. 17.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 217.

lässt sich aber für Flusser wieder nur *negativ*, d. h. durch die Feststellung der Insuffizienz von Kausalerklärungen, erkennen⁶¹ – ob die Negativität auch als Leistung des Mediums Geste und dessen Komplexität interpretiert werden kann, wird erst später im Kapitel zu Agambens Gestentheorie ausgeführt.

Die Bestimmung *ex negativo* bzw. *per negationem* öffnet die Möglichkeit einer praktisch-philosophischen Definition der Geste als »Ausdruck einer Freiheit«⁶², welche die für Flusser eminent kunsthermeneutische Frage nach Echtem und Unechtem wiederholt aufwirft und die Theorie der Geste gar als eine Metatheorie der Handlung zu begreifen scheint.⁶³ Die Tatsache, dass die Geste sowohl als vollständige, in ihrer Bedeutung an sich geschlossene Handlung (wie etwa beim Sich-Bekreuzigen) als auch als dynamische leibliche Basis für Anwendung, Verlängerung oder Einverleibung von materiellen Ausdrucksmitteln (die Geste der Hand als Bedingung für die Handschrift mittels oder ohne Schreibwerkzeuge) operiert, macht eine Kooperation zwischen der Theorie der Geste und weiteren Disziplinen – wie etwa der Linguistik, Physiologie oder Psychologie – nötig, unterwirft aber zugleich unterschwellig jede Funktion und ihre jeweiligen Diskursivierungen einer somatischen Bedingung: der Geste. Die Theorie der Geste als »Interface-Theorie« vermag also gerade infolge ihrer Verfasstheit ihre Grenzen – die Echtheit-Unechtheit-Relation und ihren metatheoretischen Charakter – nicht überschreiten zu können. Der Totalitätscharakter einer solchen Geste-Theorie ist jedoch für Flusser v. a. Eigenschaft jener »Geschichtsphilosophie«, die die Geste als Ausdruck einer »universalen, sich in der linearen Zeit entwickelnden Freiheit« auffasst, und nicht seiner Phänomenologie, die »diese ›universale‹ Freiheit (und die lineare Zeit überhaupt) [als] eine theoretische Extrapolation aus der konkreten, individuellen Geste«⁶⁴ darstellt. Der Versuch von Flusser, seine Phänomenologie der Geste als induktive Wissenschaft zu präsentieren, wird bereits durch die Struktur seiner Abhandlung ersichtlich: In jedem Kapitel werden nämlich Gesten (z. B. des Fotografierens, des Filmens, des Schreibens) analysiert, die auf mediale Leistungen verweisen, ohne diese aber an konkreten Performanzen von Medien zu messen und zu überprüfen – was in Flussers Abhandlung fehlt, ist also gerade die »Extrapolation aus der konkreten, individuellen Ges-

61 Ebd., S. 218.

62 Ebd., S. 226.

63 Ebd., S. 225.

64 Ebd., S. 234.

te« und somit eine Beschreibung deren medialer Operativität.⁶⁵ In dem Kapitel zur »Geste des Malens« wird beispielsweise die Geste als »Exempel der Freiheit«⁶⁶ definiert, womit ihre Fähigkeit gemeint ist, eine Bedeutung bzw. eine (eindeutig phänomenologisch zu verstehende) Bedeutungsrichtung aufzuzeigen, die weltbildend ist (der »Dialog der Gesten, dieses Ineinandergreifen heißt eben, die Welt zu verändern«⁶⁷) und für die das gemalte Bild die erstarrte Form darstellt. Durch die synthetische Erläuterung der Argumentation von Flusser zeigt sich vielleicht ein problematischer Aspekt seiner gesamten Theorie der Geste, die zwar die Untersuchung eines sinnlich-materiellen Gegenstands beansprucht und dennoch die Geste vornehmlich als Bewusstseinsakt, genauer gesagt: als Intention, ausdeutet. Damit ist die Geste bei Flusser also wieder Ausdruck einer suggestiven »Freiheit« des Denkens, die zwar mit Medien interagiert, aber teilweise als abstrakt und tautologisch erscheint: »Die Bedeutung der Geste des Malens ist das zu malende Gemälde«⁶⁸, heißt es kurz vor Ende des vorher erwähnten Kapitels aus Flussers Phänomenologie der Geste.

Es geht also nicht allein darum, dass Flussers Theorie einer Ausdrucksästhetik *de facto* gleicht, sondern darum, dass er der künstlerischen Geste eine ziemliche begrenzte und in der Tat nicht spezifische Rolle einräumt.

Dem intrinsisch künstlerisch-artistischen Moment der Geste kommt also in unserem Geste-Konzept eine besondere Stellung zu, indem es das charakteristische vergegenwärtigende Prozessieren des Mediums Kunst zum Vorschein bringt. Eine Ausführung meiner Methode in einem *close reading* von Agambens und Nancys Ästhetik vermag eine solche Seite des Mediums aus der Perspektive der ineinandergreifenden Rezipierbarkeit und Produktivität zu erhellen und dabei den Begriff Kunst theoretisch schärfer zu umreißen.

65 Katerina Krtilova nennt Flussers Reflexion, die sich weder auf eine »Methode« noch auf einen »Gegenstandsbereich« zurückführen lässt, ein »Denken [...] der Gesten«, vgl. dies.: »Gesten des Denkens. Vilém Flussers ›Theorie des Gesten‹ als Medienphilosophie«. In: Toni Hildebrandt, Fabian Goppelsröder u. Ulrich Richtmeyer (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 184.

66 Flusser: *Gesten* (wie Anm. 53), S. 99.

67 Ebd., S. 98.

68 Ebd., S. 99.

4.2 Die »reine Medialität« der Geste

Anders als Vilém Flusser vertritt Giorgio Agamben keine aus der Ausdrucksästhetik hergeleitete Auffassung des Mediums Geste, denn er begreift diese nicht allein als Kommunikationsmittel oder körperliche Verweisstruktur, sondern als *Raum*, in dem sich das In-der-Sprache-Sein und somit die Potenzialitäten der Kommunikation empfinden lassen. Ob ein solcher Raum der Ort des vergegenwärtigenden Prozessierens der Geste ist, wird auf den nächsten Seiten analysiert. So schreibt Agamben zur Geste in *Mittel ohne Zweck*:

So lebt in der Geste nicht die Sphäre eines Zwecks in sich, sondern die einer reinen Medialität ohne Zweck, die sich den Menschen mitteilt. [...] Die Geste ist in diesem Sinne Mitteilung einer Mitteilbarkeit. Sie hat nicht eigentlich etwas zu sagen, denn was sie zeigt, ist das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Medialität.⁶⁹

Die Geste verleiht hier der Möglichkeit der Kommunikation, d. h. der Medialität in ihrem potenziellen Sinne, einen Körper – einen Körper, dessen Grenzen zunächst somatischer Art zu sein scheinen. Der Raum der Geste ist also zunächst der Körper; von Gestik ist aber an der Stelle noch nicht die Rede. Die »reine Medialität« der Geste zeigt sich für Agamben durch die Negation zweckmäßiger Funktionsweisen und die Suspendierung des alltäglichen kommunikativen Kontextes,⁷⁰ so dass die Geste als Medium potenzieller Darstellung und Mitteilung auftritt, ohne diese tatsächlich auszuführen: Der Körper präsentiert mit anderen Worten Gesten, welche beispielsweise weder pragmatischer noch deiktischer Art zu sein scheinen. Solche Gesten können deshalb für den Produzenten und den Rezipienten nicht analog zu denen, die allgemein Informationen produzieren, wahrgenommen werden. Agamben wählt diese besondere Funktion der Geste – die wir hier insofern als negativ be-

69 Giorgio Agamben: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Übers. v. Sabine Schulz. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2001, S. 55 (die Übersetzung wurde von mir leicht verändert).

70 In dieser Auffassung der Geste sehe ich eine dreifache Konvergenz der Positionen von Agamben, Benjamin und Judith Butler, die den Akzent auf das Moment der Unterbrechung der kommunikativen Handlung und deren Formen setzen, vgl.: Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 521; Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Übers. v. Anna Wieder u. Sergej Seitz. Wien u. Berlin: Turia+Kant 2019, v. a. S. 52. Mehr zu Brechts Gestentheorie sowie zu Benjamins und Butlers Deutungen findet sich in Kap. 3, Teil 3.

zeichnen können, als dass sie die Form eines Sinnentzugs besitzt oder diesen herbeiführt –, da er die Mehrdeutigkeit der Geste als eine Urform der Kommunikation versteht, die sich von den Maschen der Bedeutung und der Sinngebung loszulösen versucht. Agambens Geste könnte aber jede Kommunikation – z. B. ein sinnloses Stammeln oder die Mimik – sein, die nicht auf eine Bedeutung reduziert werden kann oder sich dieser scheinbar widersetzt und eine zwecklose Formgebung oder Raumaufteilung durch Körperbewegungen wahrnehmen lässt. Es geht aber an der Stelle um vieles mehr als Hindernisse der Sprache oder somatisch-instinktive Reflexe, die im Nachhinein auf einen Zweck gebracht werden können. Jede Form zweckmäßiger Kommunikation repräsentiert nämlich für Agamben eine Form von Unfreiheit, solange sie über vorprogrammierte Wege (jene etwa der *langue* und deren historisch vielleicht überschaubaren Permutationen) läuft. Die Geste scheint von dieser Perspektive aus für Agamben eine, wenn auch teils kulturell kodierte, Ausdrucksform zu sein, die ein früheres, (noch) nicht logozentriertes, nicht-systemgewordenes Stadium der Mitteilung und deren Gestaltbarkeit aufkommen lässt. Eine solche Position weist auf den ersten Blick eine dekonstruktivistische Färbung auf,⁷¹ bringt aber v. a. den Totalitätscharakter der Sprache zum Ausdruck, um letztere durch ein Konkurrenzverhältnis mit der Geste zu unterminieren oder deren Konterpart aufzuzeigen.⁷² Agambens Definition der Geste auf Basis ihrer den Menschen anscheinend emanzipierenden Rolle scheint ihr Objekt einerseits zu idealisieren, indem sie es zum Instrument einer via Entzug oder Unterminierung zu erlangenden Freiheit macht (darauf werde ich zurückkommen), und andererseits zu verarmen, da sie es als Anfang und Vorbereitung eines kommunikativen Prozesses, als Vorsprache, und nicht als ein an sich Erfülltes, konturiert. Die non-verbale Natur der Geste bei Agamben droht, sich zu einer anti-verbalen bzw. anti-medialen zu wandeln.

71 Zu Agambens Reflexion über Derridas Dekonstruktion v. a. in Bezug auf das Thema Stimme vgl. ders.: *Was ist Philosophie?* Übers. v. Stefanie Günthner. Frankfurt a. M.: Fischer 2018, S. 37f.

72 So heißt es bei Vittoria Borsò in Bezug auf den Unterminierungscharakter der Geste bei Agamben: »Der Gebrauch der Sprache [bietet] dadurch Freiheit, gerade weil sie ein Gefängnis ist. Man kann die Sprache [...] als Stütze der Maschine des Gesetzes nutzen, aber auch als das Vermögen, diese Maschine als Maschine sichtbar zu machen, zu defigrieren und zu zersetzen.« Vittoria Borsò: »Benjamin – Agamben. Biopolitik und Geste des Lebens«. In: Dies. et al. (Hg.): *Benjamin – Agamben. Politik, Messianismus, Kabbala*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 47.

Durch eine derartige Medialität, die sich offenbar auf keine Vermittlungsfunktion bringen lässt, kann aber dann Agambens Geste nichts mit den Alltagsgesten gemeinsam haben, zumal diese in der Regel doch zur Bekräftigung von Argumentationen (z. B. die sogenannten rhetorischen Gesten) und/oder zur non-verbalen Kommunikation (wie etwa im Falle der Gestik zwischen Kommunizierenden) gebraucht werden. Jene die Zweckmäßigkeit hemmende bzw. unterbrechende Funktion – d. h. die Möglichkeit, Funktionen zu zeigen und auf diese anzuspielen, die dann nicht ausgeführt werden –⁷³ macht Agambens Geste vielleicht eher zur spezifischen Form eines Im-Medium-Seins,⁷⁴ insofern als dass sie eine Handlung verkörpert, die nicht in einer anwendungsorientierten Produktion mündet und sich deshalb in ihrer »nackten« (»reinen«), von ihrer Mitteilungsfähigkeit befreiten Medialität darbietet: Man spürt trotz des Sinnentzugs eine mögliche Kommunikation und die Präsenz eines Mediums bei der Ausführung der Geste. Eine solche nicht-zweckmäßige Mittelbarkeit der Geste koinzidiert mit der nicht-anwendungsorientierten (und, wie wir bald sehen werden, zweckhemmenden) Funktion mancher Kunstpraktiken, u. a. des Tanzes. Der Tanz ist diejenige Kunstpraxis, die für Agamben die »reine Medialität« exemplarisch in Bewegung setzt: »Wenn der Tanz Geste ist, dann indes nur, weil er nichts anderes ist als die Austragung und die Darbietung des medialen Charakters der Körperbewegungen. *Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen eines Mittels als solchem*«⁷⁵. Spricht Agamben mit hypothetischem Duktus von der »reinen Medialität« im Bereich Kunst, so denkt er also nicht primär an die Bewegung der Pinsel in der Malerei, an das Fotografieren oder an das Schreiben, die für ihn scheinbar zweckgerichtet sein können, sondern an den Tanz, weil dieser zeigt, dass Körperbewegungen die Form (den Zweck) des Mediumseins sichtbar machen, ohne auf eine Mitteilung (d. h. auf eine Simultanität von Form und Botschaft, Information oder bloßem Inhalt der Kommunikation) angewiesen zu

73 Ein ähnliche Lesart des Moments der Unterbrechung der Geste hat in seiner tiefgreifenden Abhandlung Oliver Ruf entwickelt, vgl. ders.: *Wischen & Schreiben. Von Medien-
gesten zum digitalen Text*. Berlin: Kadmos 2014, S. 19f.

74 Reinhold Göring liefert eine, wenn auch psychoanalytisch gefärbte, an Agambens Medienästhetik angelehnte Interpretation der Geste als räumliche und zeitliche Konstellation ihres Erscheinens, vgl. ders.: »Im Medium sein«. In: Ders., Timo Skrandies u. Stephan Trinkaus (Hg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 269.

75 Agamben: *Mittel ohne Zweck* (wie Anm. 69), S. 69.

sein.⁷⁶ Der Tanz zeigt Medialitäten (Übermittlungs- und Vermittlungsfunktionen) und materialisiert sich nicht in Form von verwendbaren Gegenständen, die dann zu Zwecken gemacht werden oder eine Intentionalität voraussetzen (wie etwa bei einem Bild als Darstellung einer Landschaft oder eines Menschen oder einem Roman als Ausdruck eines auch nur abstrakten Willens zum Schreiben). Wenn die Geste im Tanz eine singuläre Ausdrucksform ist, die paradoxerweise nichts ausdrückt, ergibt sich folgende Frage: Ist der »mediale Charakter« der Körperbewegungen im Tanz *performativ*, weil dieser nur auf der Grundlage des Hier und Jetzt ihres Vollzugs rezipiert werden kann? Es scheint an der Stelle nicht der Fall zu sein, da Agamben gerade von einem »medialen Charakter der Körperbewegungen« schreibt, d. h. von einem offenbar medialen Problem und nicht von einem Ereignis, das die dichotomischen Kategorien der Erkenntnis (Subjekt und Objekt, Tänzer und Betrachter) erschüttert und hybridisiert.⁷⁷ Vielleicht sollte Agambens Reflexion eher vonseiten der Sinnproduktion her weiter analysiert werden. Der Tanz drückt, wie wir gesagt haben, die »reine Medialität« als eine nicht-zweckgebundene Sinnproduktivität aus. Agamben hat aber hinsichtlich der »reinen Medialität« des Tanzes keinen bestimmten kunstgattungstheoretischen Diskurs im Sinne, der dem Tanz im Vergleich zu anderen Kunstformen eine emotive oder gefühlsgeleitete stärkere oder schwächere kognitive Rolle zuschreiben würde: Agambens Ästhetik der Geste entgeht den Aporien möglicher idealistischer oder vitalistischer Kunstauffassungen. Vielmehr geht es ihm darum, zu erläutern, dass manche Kunstformen, wie etwa der Tanz, die von ihm theoretisierte »reine Medialität« der Geste dynamisch materialisieren, indem sie eine Hemmung von Zwecken und einen damit einhergehenden Sinnentzug hervorrufen. Wie kann aber Tanz und überhaupt Kunst gestisch bzw. Medium (»Mittel«, heißt es bei Agamben) einer Produktion ohne zweckhaftes Produkt sein? Und hängt die Natur einer solchen Kunst auf eine bestimmte Art mit einem vergegenwärtigenden Prozessieren zusammen?

Spricht Agamben von Zweckmäßigkeit, so nimmt er in *Mittel ohne Zweck* eindeutig Bezug auf eine in der Geschichte der modernen Ästhetik bekannte,

76 Für eine Anwendung von Agambens Theorie der Geste auf den Tanz vgl. Miriam Fischer: »Tanz als rein(st)e Geste. Überlegungen zum Konzept des Gestischen im Ausgang von Maurice Merleau-Ponty und Giorgio Agamben«. In: Hildebrandt, Goppelsröder u. Richtmeyer (Hg.): *Bild und Geste* (wie Anm. 65), S. 156–158.

77 Zu dieser Lesart des Performativen habe ich folgende Studie berücksichtigt: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 33f.

allerdings nicht auf den Tanz gemünzte Position, und zwar jene Kants. In der *Kritik der Urteilkraft* formuliert Kant das Konzept der »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«⁷⁸ als heuristisches Prinzip für die Erforschung des *Eigensinns* von Erfahrungen, wie beispielsweise der Kunst, die kein begriffliches Korrelat aufweisen können (Kunst ist vonseiten ihrer Operativität nicht mit einem Flaschenzug vergleichbar) und Formen logisch-sinnlicher Reflexivität in Gang setzen (Kunst kann unerwartete Funktionsähnlichkeiten mit oder Analogien zu einem Flaschenzug aufweisen, die künstlerisch die Form einer Fiktion, eines Als-Ob haben, worauf wir gleich eingehen). Agamben deutet das Konzept »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« um und aktualisiert es, um die nicht-instrumentelle Seite des Mediums Geste hervorzuheben und dabei ein negatives (und vielleicht dadurch auch kunstnahes) Kriterium ihrer Funktionsart und letztendlich auch ihrer Beurteilung zu umreißen.⁷⁹ Mit »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« meint Agamben die produktive Eigenschaft, dank derer die künstlerische Geste als ein Medium ohne nachweisbare Darstellungsfunktion auftritt: Sie scheint einen Zweck zu erfüllen, wobei sie nichts als die greifbare Form des Zwecks ohne Erfüllung, eine ephemere Präsenz, zeigen kann, aus der sich das Spannungsverhältnis von Zweckmäßigem und Nicht-Zweckmäßigem ergibt. Ein Gruß in einer Tanzperformance zielt etwa selbstverständlich nicht darauf ab, kommunikative Alltagsbedürfnisse zum Ausdruck zu bringen oder zu erfüllen, und kann deshalb unter dem Aspekt seiner Bedeutung nur analog zum kommunikativen Gruß ausgelegt werden – »als ob« der getanzte Gruß die Form eines täglichen Grußes hätte, lässt sich in Anlehnung an die *Kritik der Urteilkraft* schreiben.⁸⁰ Damit ist aber auch nicht ein Inszenierungsscharakter der Körperbewegungen im Tanz gemeint: Das »Als ob« markiert einen Engpass der Erkenntnis, der nur die Selbstreferenzialität, das Für-Sich-

78 Immanuel Kant: »Kritik der Urteilkraft«. In: Ders.: *Werkausgabe*. Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, vgl. u. a. § 15, S. 142.

79 Auch Agamben vollziehe also in Form einer mediendescriptiven philosophischen Reflexion eine »Umdeutung [der Zweckfreiheit] in ein Funktionalitäts- und Wirkungsverbot im künstlerischen Bereich«, was Judith Siegmonds These zur normativen Lesart von Kants Prinzip der Urteilkraft in den Kunsttheorien zu bestätigen schenkt, vgl. dies.: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*. Berlin: Metzler 2019, S. 69f.

80 Unzählige Stellen der *Kritik der Urteilkraft* könnten im Folgenden erwähnt werden, ich beschränke mich allerdings auf eine funktionale Lesart: Suelo Takeda: *Kant und das Problem der Analogie. Eine Forschung nach dem Logos der Kantischen Philosophie*. Den Haag: Nijhoff 1969, S. 134–142.

Selbst-Stehen des getanzten Grußes bzw. ›Grußes‹ attestiert. Trotz seiner somatischen Natur hat also der getanzte ›Gruß‹ einen eigenen, um Agambens Formulierung wieder aufzugreifen, »medialen Charakter«.

Der Tanz verkörpert anders gesagt für Agamben nichts als nicht-zweckhafte Körperbewegungen oder, besser, Formgebungen, die auf zweckhafte Vollzüge bei der nach Sinn suchenden Rezeption gebracht werden können, ohne dadurch ihren Eigensinn durch die Zweckzuschreibung zu erschöpfen. Der Zweckbegriff und dessen Negation entstehen also bei Agamben zunächst aus der Notwendigkeit des Rezipienten, den Eigensinn der künstlerischen Geste – den wir noch nicht Prozessieren nennen können – durch einen Sinn (eine Bedeutung) zu erfassen.

Der Eigensinn oder die Eigenheit und die potenzielle Natur der Geste bei Agamben können daher als ein tendenziell unermesslicher *Sinnraum* – hier kommt die zweite räumliche Auffassung der Geste bei Agamben zum Tragen – verstanden werden, d. h. als eine raum-zeitliche Konstellation von nicht angebbaren Bedeutungen und Wahrnehmungsmöglichkeiten. Allgemeiner lässt sich also Folgendes behaupten: Gesten sind für Agamben Räume, in denen sinnliche (d. h. den Körper und die sinnliche Welt betreffende) und sinnhafte (d. h. mögliche Bedeutungen generierende) Relationen andauernd neu gestiftet werden – daher verwendet er den Begriff »Medialität« in seiner Definition aus *Mittel ohne Zweck*. Ein derartiger Sinnraum ist mit den von Agamben zur Verfügung gestellten Instrumenten aus meiner Sicht nicht weiter konkretisierbar und kann nur als eine (mit Blumenberg) »absolute Metapher«⁸¹ verstanden werden, die eine Resistenz des Untersuchungsgegenstandes gegen die Erkenntnis ausdrückt. Auf diese Weise wird Agambens »gesto« zum Depot von Funktionen, die nur *negativ*⁸² expliziert werden können: Kommuniziert wird nämlich nicht diese oder jene Botschaft, sondern ein körpervermit-

81 »Daß diese Metaphern absolut genannt werden, bedeutet nur, dass sie sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können, nicht aber, daß nicht eine Metapher durch eine andere ersetzt bzw. vertreten oder durch eine genauere korrigiert werden kann.« Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 11.

82 Der Begriff »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« und dabei natürlich jener (aus der Perspektive der Rezeption) des »ästhetischen Urteils« sind wichtig in Agambens Reflexionen über die Negativität des Kunsturteils in *Der Mensch ohne Inhalt*. Übers. v. Anton Schütz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 54–69. Agambens Interpretation von Kant wird im Folgenden nicht näher untersucht, um eine möglichst stringente Analyse von Agambens Geste-Auffassung durchzuführen.

teltes (Noch-)Nicht, ein mediales Gleiten von einer zur anderen Sinnstätte (von Emotionen bis losen Begriffsanlagen), das nie endgültig als Bedeutung auftreten kann.⁸³

Agambens Theorie der Geste ist daher infolge der negativen Bestimmung ihres Objekts problematisch, da sie es eben primär im Modus des Entzugs konturiert, aber zeigt sich gleichzeitig reich an wichtigen Reflexionsansätzen, die allesamt das Ziel zu haben scheinen, die Geste jenseits der Tradition von Gestik und Mimik erfassen zu wollen. Offen bleiben aber sowohl die Frage nach der eventuellen Unterscheidung zwischen der »reinen Medialität« von künstlerischen und nicht-künstlerischen Gesten, d. h. nach ihren konkreten medialen (und selbstverständlich auch künstlerischen) Bedingtheiten, als auch jene nach dem eigentlichen Ort des Prozessierens, falls ein derartiger Ort nötig ist – von dieser Überzeugung geht aber unser produktionsästhetischer Ansatz aus. Wenn die Geste, wie es etwa in *Mittel ohne Zweck* der Fall ist, weder Mienspiel, noch non-verbale Ausdrucksweise, sondern zunächst Raum für eine durch die Negation und gleichzeitig die Hemmung-Unterbrechung der Zweckmäßigkeit aufkommende Medialität ist, aus der eine Kunst (der Geste) erst möglich wird, wie lässt sich ein solcher Raum faktisch denken, ohne dabei in eine Metaphysik des Mediums zu verfallen?

Um gerade den »medialen Charakter« und dessen Weg zur Kunst der von Agamben konturierten Geste konkreter zu verorten, ist also der Rekurs auf weitere Theoriebildungen, v. a. jene Nancys, erforderlich, welche die – bislang auch durch Flusser – untersuchte Leerstelle einer Geste, die nicht als Teil der Gestik interpretiert werden kann, zu erkunden helfen.

4.3 Die »immanente Signifikanz« der Geste

Die philosophische Reflexion von Jean-Luc Nancy kann als der beharrliche Versuch ausgelegt werden, Gesten als im Lebensprozess emergierende, wiederkehrende und nicht-eliminierbare *Sinnbewegungen* aufzufassen, die Wissen generieren. Den Sinnbewegungen entspricht für Nancy eine spezifische Geste:

83 Zur Polyvalenz des Begriffes Geste bei Agamben s. Josef Früchtel: *Vertrauen in die Welt: Eine Philosophie des Films*. München: Fink 2013, S. 152–155.

das Berühren, d. h. die »*Geste*, um an den *Sinn zu rühren*«⁸⁴. Die taktile Dimension der Geste – die bei Nancy paradigmatisch für Formen der Sinnlichkeit und des Kontakts (von der Wahrnehmung über die technische Reproduktion bis zum Kunstschaffen) steht – hat nichts mit dem somatisch-begrifflichen Akt des Besitzens und Festhaltens zu tun, welche jeweils der Semantik der Zeichenerstellung sowie der Bewegung des Greifens eigen sind. Diese sind nämlich für Nancy Ausdruck einer Schrumpfung des Raumes für kommunikative Relationen. Sie sind, anders gesagt, Modi der unbeweglichen Verkettung von Existenzweisen, die Formen von Anschlussfähigkeit hindern, indem sie z. B. Körper- und Erkenntnisräume einschränken. Das Berühren im Sinne Nancys – über welchen Wahrnehmungssinn auch immer – ist hingegen eine *sinnliche Heuristik durch Medien* körperlicher und nicht-körperlicher Art (Hände, Augen, Buchstaben, Worte, Spuren, Zeichen, Begriffe), ein Verfahren zur provisorischen Kontaktaufnahme mit Objekten: Erst durch das Berühren und durch das Abtasten gelange ich zu einer sinnlichen Erkenntnis meiner Umgebung. Die ersten basalen, realen Relationen mit der Welt ergeben sich aus dieser Art des Erforschens. Berühren bedeutet also hier nicht ein ultimatives Erfassen von Gegenständen durch Zeichen, Sprache oder Bedeutung, sondern eine variationsfähige und deshalb auch prekäre Relationsbildung.

Nancys Geste geht in dieser Hinsicht mit der Dimension des Haptischen – d. h. des Tastsinns – einher, da sie im Voraus ihr Objekt nicht besitzt und ein Modus des Untersuchens ist. Der Tastsinn steht also an der Stelle paradigmatisch für unterschiedliche Formen der Wissensgenerierung und des Wahrnehmens. Das Berühren ist nämlich direktional und speist sich aus dem Kontakt mit die Körper durchquerenden Oberflächen, die ein Jenseits – mit Nancy: das Andere – des Somatischen oder, intentional, ein Ziel bilden können: die Wand, das Blatt, die Decke können die Grenzen, die Finalisierungen oder die Räume für die Erprobung meiner Kontakterstellung darstellen. Ein solcher im Grunde unweigerlich sinnlicher Bezug ist aber der Kontingenz und der Veränderung des Kontakts mit den Flächen ausgesetzt, wie etwa der Resistenz des Materials, der Rauheit oder Glätte einer Fläche, der Sichtverhältnisse in einem (vielleicht auch zu hellen oder zu dunklen) Raum, weshalb die Geste des Berührens einen Sinn stiftet, der die Erfahrung einer zumindest vorübergehenden Andersheit miteinschließt. Dieser Sinn kann nur übergangsweise als Be-

84 Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Übers. v. Nils Hodyas u. Timo Obergöker. Berlin u. Zürich: diaphanes 2014, S. 22.

deutung oder Zweck, Wahrnehmung (bewusster oder unbewusster Art) oder Gemütszustand interpretiert werden, denn er gleitet ständig in die Bahn der besagten Andersheit, weshalb er als ein von einer zur anderen materiellen Bedingtheit anders geprägtes Sinnliches (ein Empfindbares, als »Eindruck, dessen spezifische Erlebnisqualität im Moment seiner Aktualisierung verspürt wird«⁸⁵) und Sinnhaftes (Bedeutsamkeit) erscheint. Das Auftreten des Sinns sowie der Sinnstiftung bedeuten also bei Nancy und entsprechend in der vorliegenden Untersuchung die Erstellung eines singulären Sinnlich-Sinnhaften, das ins Andere andauernd umschlägt: Das banale Abtasten meiner Brille, durch das ich Gewöhnliches und Bekanntes erfahre, ist den konstanten Änderungen der Brille bzw. der Modifikation/Zerrüttung ihres Materials sowie der Selbstgestaltung oder Auszehrung meiner sinnlichen Kräfte ausgeliefert. Diese Andersheit – obgleich sie einem Identitätsprinzip, wie etwa »gekrümmte Brillenstange«, unterworfen werden kann – ist aber durch die unaufhörlichen Sinnrichtungen der Heuristik zugänglich, die beim Berühren ihre Gegenstände transformiert und sich selbst zugleich mithilfe von Instrumenten, Vermittlern oder Verlängerungen, mit einem Wort: Medien, transformiert:

Dieses Berühren ist unendlich umgeleitet, aufgeschoben – Maschinen, Transporte, Fotokopien, Augen und wieder andere Hände haben sich dazwischen gestellt –, doch es bleibt der winzige, beharrliche, hauchdünne Kern, das winzige Staubkorn eines allenthalben unterbrochenen und doch allenthalben fortgeführten Kontakts.⁸⁶

Diese Textpassage ist äußerst wichtig, um Nancys Geste-Konzept, das Berühren, von der Tradition der Gestik oder von weiteren Formen der Unbestimmtheit oder Ungreifbarkeit des Sinns loszulösen und ihm einen eigenen Raum zu verschaffen – was zuallererst die Möglichkeit bietet, Agambens besonderen »medialen Charakter« der Geste sowie dem Spannungsverhältnis mit dem Prozessieren der Kunst einen festen Sitz zu geben.

Ähnlich wie bei Agamben und teils Flusser ist die Geste für Nancy nicht das Ausdrucksmittel der Gestik und der Mimik, sondern mehr, und zwar eine Form des Kontakts, d. h. der Produktion des Sinns. Diese besteht aus materiellen Übergangsstrukturen, den Medien⁸⁷ (wie etwa im aristotelischen Sin-

85 Konrad Paul Liessmann: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2009, S. 22.

86 Nancy: *Corpus* (wie Anm. 84), S. 53.

87 Einen Diskurs über Medien führt Nancy tatsächlich erst ausgehend von dessen Ontologie des Körpers, wie auch Sybille Krämer anmerkt, vgl. dies.: *Medium, Bote, Übertra-*

ne den Körpern und dessen Wahrnehmungsformen), und Verfahrensweisen »verzweigter, verschlungener, kombinierter Zwecke«⁸⁸, mit einem Wort: Techniken. Medien sind also materielle Übergangsstrukturen, während Techniken Verfahrensmodi sind, die Zwecke miteinander verflechten – beide werden gleich noch konkreter bestimmt. Das Chatten, das Schieben von Ikonen auf meinem Smartphone oder der rapide Pinselstrich erschaffen durch Gesten Zwecke, die letztendlich eine sehr instabile Koordinationsstruktur aufweisen oder deren Vollzüge sich unerwarteten Konstellationen aussetzen – z. B. dem endgültigen Pinselstrich, dem ungewollten Löschen eines Fotos auf dem Handy. Jede dieser Gesten, die Nancy »Berühren« nennen könnte, setzt die vorhergehenden fort oder unterbricht diese – ein Pinselstrich kann etwa das Ende oder den Anfang eines Bildes darstellen. Fortführung und Unterbrechung des Kontakts sind also zwei wesentliche Momente einer solchen Geste.⁸⁹ Durch das Spannungsverhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität des Kontakts kommen Operationen von dynamischer *Übertragung* (»Maschinen, Transporte«), *Speicherung* und *Fixierung* (»Fotokopie«) sowie von sinnlicher *Erforschung* und *Durchdringung* (»Augen«) des Sinns zustande. *Übertragung, Speicherung und Fixierung, Erforschung und Durchdringung*: Wir haben also in der kürzlich angegebenen Textpassage aus Nancys *Corpus* eine Beschreibung (freilich *in figura*) der drei nicht streng zu hierarchisierenden, wichtigsten Technik- und Medienoperationen der Geste, die im Laufe der Erläuterungen der Ästhetiken der Geste im medienanalytischen Teil meiner Abhandlung (vgl. Teil 2) wiederkehren werden, um das Prozessieren durch Medienfunktionen konkret auszuloten. Übertragen und Speichern kann die Geste deshalb, weil sie eine Beziehung zu einem Davor (einer Operation oder einer Verkettung von Informationen, wie etwa dem Schreiben) unterhält, das jeweils weitergeführt oder fixiert wird (z. B. auf einer Seite in Form einer Abschreibung oder einer Fixierung von Inhalten durch Zeichen und/oder Symbole). Erforschen – was die anderen zwei Funktionen miteinschließen kann,

gung. *Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 54–66.

88 Jean-Luc Nancy: »Von der Struktion«. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 56. Vgl. dazu auch: Jean-Luc Nancy: *Der Sinn der Welt*. Übers. v. Esther von Osten. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2014, S. 91.

89 Hier sehe ich eine Konvergenz mit Derridas Lesart von Nancys Berühren als »Synkope« vgl. Jacques Derrida: *Berühren, Jean-Luc Nancy*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Berlin: Brinkmann & Bose 2007, S. 145f.

aber sich auf diese gleichzeitig infolge ihrer Unvorhersehbarkeit nicht reduzieren lässt, und das Proprium der Geste der Kunst darstellt – kann die Geste dahingehend, dass sie als *Medium sinnlicher Heuristik* operiert, das provisorische Erkenntnisgewinne oder praktikable Lösungen durch eine sinnliche, grundsätzlich interaktive Organisation von Materialien (nach wie vor im Sinne von Gumbrechts Präsenz) und Medien findet und zugänglich macht. Ein Pinselstrich, um das zuvor angegebene Beispiel wieder aufzugreifen, ist niemals das Ende einer künstlerischen Reflexion, selbst wenn der Maler etwas abgeschlossenes zustande gebracht zu haben glaubt.

In dem zuvor angegebenen bildreichen, aber auch theoretisch dichten Blockzitat aus *Corpus* scheint Nancy durch die Begriffe »umleiten« und »auf-schieben« auf eine – so könnte man denken – Präeminenz des Prothetischen im Rahmen des Spektrums von technisch-medialen Operationen der Geste anzuspielen. Eine solche Interpretation trifft sicherlich zu, indem sie das Moment der medialen Kontinuität im Spannungsverhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität des Kontakts in Nancys Geste stark macht: Die Schreib- oder Malgesten lassen sich etwa ohne ihre »Verlängerungen« – egal ob Stift, Rohrfeder oder Pinsel – nicht prozessieren, was eine Leistung von Erweiterung sowie Supplementierung und somit auch Ermöglichung der Grenzen des Sinnlichen (die Nancy in der philosophischen Abhandlung *Der Eindringling* exemplifiziert)⁹⁰ erbringt. Eine so verstandene Konzeption der Geste wäre außerdem jener Leroi-Gourhans⁹¹ komplementär, nach der die Geste zum Mittel für die Exteriorisierung, d. h. für die Verlegung des Wissens nach Außen und für reflexive Abstraktionen des Wirklichen gemacht wird. Aus der durch die menschliche Evolution bedingte Befreiung des Funktionspaares Hand-Werkzeug von den basalen sensomotorischen Funktionen ergibt sich für Leroi-Gourhan die Möglichkeit, auf ein höheres technisches Niveau der Organisation des Wissens zu kommen, das gerade mit der Entwicklung und Benutzung von Gesten (als kommunikativen Techniken) und den diese verlängernden Medien (z. B. Kreide oder Pigmente in der sogenannten

90 Jean-Luc Nancy: *Der Eindringling*. Übers. v. Alexander Garcia Düttmann. Berlin: Merve 2000.

91 André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 273–320. Zur Geste bei Leroi-Gourhan vgl. Toni Hildebrandt: »Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie«. In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14.7 (2011), S. 76–88.

Höhlenmalerei) übereinstimmt: Die Malgeste (das Malen) mittels der Pinsel wäre beispielsweise im prothetischen Sinne eine aus Sicht der Evolution menschlicher Abstraktionsfähigkeiten komplexere Exteriorisierung der Geste des Malens (d. h. der Körperbewegungen, die das Malen simulieren), welche die adaptiven Funktionen der Vorbereitung auf Erfahrungen oder des zwecklosen und sich dem Druck der Alltagsgeschäfte entziehenden Darstellens erfüllt. In Leroi-Gourhans Anthropologie der Geste, die in verdichteter Form sicherlich mit Nancys Geste-Konzept interagiert, wird eine Unterscheidung zwischen Gestik und Geste – nämlich zwischen somatischem, non-verbalem Kommunikationsmittel und Medium – zwar getroffen, aber im Hinblick darauf, die Exteriorisierungen, wenn nicht als Ersatzstücke, doch zumindest als Platzhalter eines ursprünglichen Mangels des Menschen zu betrachten (was für Stockhammer und Harrasser ein markanter Zug der Kultur- und Mediengeschichte der Prothese ist)⁹², so dass das Prozessieren der Geste noch nicht zur Sprache kommt. Selbst die handlungsorientierte Auffassung von Leroi-Gourhan setzt in die Mitte ihrer genealogischen Narrativik der Geste die Erweiterung der Rationalität, weshalb Gesten bei ihm erneut als Analogon des Bewusstseins legitimiert werden.

Bei genauerem Betrachten lässt sich aber anmerken, dass eine um die Prothese kreisende Lesart der Stelle aus Nancys *Corpus* einen wichtigen, aber nicht den einzigen Teil des Problems Geste erhellt. Denn das Prothetische ist in dessen Eigenheit ein kontinuierstiftendes, verlängerndes Agens, das Modifikationen durch Verlängerung und Extension herbeiführt, aber keine sinnliche Heuristik in Bewegung setzt, solange es durch eine in sich geschlossene Mittel-Zweck-Relation gedacht wird. Außerhalb dieser Konstellation kann das Prothetische sicherlich eines unter den vielen Mitteln des Prozessierens darstellen, wenn dieses als rundum materielle Praxis aufgefasst wird, wobei es mehr als andere Funktionen die Frage nach deren Verortung (im Körper? außerhalb diesem? oder woanders?) und Situiertheit aufwirft.

Auf dem Niveau der Symbolisierungsmechanismen und somit der Darstellung, die durch Gesten hervorgebracht werden, sind Übertragung, Speicherung und Forschung Prozesse, die Relationen u. a. von Metaphorisierung, Aufbewahrung, gar von Simulation und Hybridisierung steuern können. Die-

92 Karin Harrasser: *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin: Vorwerk 2016, v. a. S. 20f. Robert Stockhammer: »Prothese«. In: Roesler u. Stiegler: *Grundbegriffe der Medientheorie* (wie Anm. 40), S. 210–213.

se sind nämlich für Nancy auch Formen von Kontakterstellung und somit von Sinnerzeugung, aber eher entmaterialisierter Art und verdunkeln die sinnliche Verfasstheit der Geste: Die Interpretation des *I.K.B. (International Klein Blue)* als Metapher beispielsweise olympischer Wolkenlosigkeit hilft uns nicht besonders, die Dynamiken und besondere Sinnstiftung seiner Anwendungen in Kleins Werken nachvollziehbar zu machen. Die Arbeit des kontakterstellenden Mediums Geste setzt Nancy zufolge primär an einer materiellen Ebene an, da es Sinn auch ohne Informations- und Bedeutungsgehalt prozessiert, wie etwa im Falle des Action Painting (vgl. dazu Kap. 2, Teil 3). Die Geste bleibt für Nancy Selbstorganisation des Mediums (darauf werde ich gleich zurückkommen) und ist in ihrem singulären Charakter nicht um den hermeneutischen Mechanismus der Sinngebung modelliert.

Im Rahmen des Prozesses der mehrfachen Verarbeitung und Prozessierung von Medienprodukten unterschiedlicher Art (von den Wahrnehmungen zu Zeichen, Spuren und technischen Apparaturen) generiert sich also vornehmlich die instabile und kontingente Medialität der Geste. Der von der Geste veranlasste Kontakt lässt aber auch einen Rest, eine Spur (»trace«)⁹³ bestehen, wodurch sich der Sinn der Kontrolle entzieht und in eine uneinlösbare Latenz rückt. Es handelt sich also primär um die Kontingenz eines Kontakts in dessen Bestehen und Nachwirken als Rest und als a priori nicht kalkulierbare Spannung: Eine Malgeste erschöpft sich in dieser Hinsicht nicht durch ihre vermeintliche Vollführung, sondern bietet sich selbst neuen Zwecksetzungen, wie etwa künstlerischen Aktualisierungen oder Umgestaltungen, an. Der Spurhaftigkeit der Geste kommt also, um einen wahrnehmungstheoretischen Gedanken von Krämer produktionsästhetisch aufzufassen, eine »epistemologische Doppelfunktion«⁹⁴ als Kristallisationspunkt zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit positiven, zu ergründenden Wissens zu. Die Konstruktion und Rekonstruktion, die der Geste in ihrer konkreten Ausführung eigen sind, bedeuten also eine Tätigkeit von Erforschung in Form sinnlicher Spuren, welche die Positivität der das Wissen übersteigenden Raum- und Zeitkonstellationen zu erschließen vermögen.

93 Nancy: *Corpus* (wie Anm. 84), S. 75.

94 Sybille Krämer: »Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur«. In: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur – Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 157.

Zusammenfassend: Die basalen Technik- und Medienoperationen von Übertragung, Speicherung und Erforschung sowie die in ihnen möglicherweise stattfindenden Konvergenzen von prothetischen, symbolischen und spurenschaffenden Funktionen haben bislang einen konkreten Rahmen für das Verständnis der Medialität der Geste kreiert. Die Geste erscheint bis dahin *als ein Wirken, Wiederkehren, Beharren eines vergegenwärtigenden Prozessierens und eingreifende Relation, deren Eigensinn vielfältige Gestaltungen und Verkettungen von Relationen (Übertragen, Speichern, Erforschen) annimmt und deshalb als Medium sinnlicher Heuristik operiert.*

Nicht hinreichend problematisiert wurden jedoch die Fragen bezüglich der von Agamben (und davor von Flusser) hervorgehobenen Relation zwischen Gesten und Kunstpraktiken bzw. des Bindegliedes zwischen Kunst und Geste sowie der damit verbundenen Unterscheidung zwischen Technik und Medium. Das Thema künstlerische Geste ist in meiner Abhandlung zentral und ergibt sich aus einem grundlegenden Spannungsverhältnis, das mit der Sinnprozessierenden und zirkulierenden Funktion der, wie es in Nancys *Die Lust an der Zeichnung* heißt, »Gestaltung« (»formation«⁹⁵) zusammenhängt, worauf im Folgenden eingegangen wird. So schreibt Nancy in *Die Lust an der Zeichnung*:

Diese Geste ist also zunächst [...] eine immanente Signifikanz, d. h. eine Signifikanz ohne Ausweg aus dem Zeichen in Richtung einer Bedeutung, sondern ein dem Körper angebotener Sinn [...]. Dieser gestische Körper [...] wird zum Körper-*organon* der Kunst, d. h. der aufs-Spiel-gesetzten Technik (*ars – techné*), sei es grafischer, stimmhafter oder chromatischer, taktiler oder verbaler Art.⁹⁶

Die Bezugnahme auf die rhetorische Tradition der Geste als *ars-techné*, als Geschicklichkeit-Technik und deren Mittel (Ausführlicheres dazu in Kapitel 1, Teil 2), ist an der Stelle entscheidend. Die »aufs-Spiel-gesetzte«⁹⁷ Technik der Geste ist eine Kunst (*ars – techné*) und daher ein, nach der historischen Se-

95 Jean-Luc Nancy: *Le Plaisir au dessin*. Paris: Galilée 2009, S. 51 (sämtliche Übersetzungen dieses Textes sind von mir).

96 Ebd., S. 50.

97 Auch für Agamben impliziert die Geste ein Aufs-Spiel-Setzen, das aber weniger die Konturen projektuell-provisorischer Intervention, sondern eher jene spielerischer Prekarität aufweist vgl. Giorgio Agamben: *Profanierungen*. Übers. v. Marianne Schneider. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 64f. Dazu vgl. Luca Vigliani: »Die Geste des Autors: Autorenkonzepte bei Agamben und Foucault«. In: Sven Th. Kilian et al. (Hg): *Kaleidoskop Literatur. Zur Ästhetik literarischer Texte von Dante bis zur Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2018, S. 655f.

mantik der Begriffe *ars* und *techné*, Ineinander von durch Lehre erlernbarem Können und dessen körperlichem Mittel bzw. (zunächst handwerklicher) Zusammenfügung⁹⁸ des räumlich Distinkten. *Ars-techné* ist bei Nancy grundsätzlich der Name einer prekären Relationsbildung, eines Verbindens von miteinander distinkten Materialien und Medien, das eigene Regeln integriert, was seine Eigengesetzlichkeit und seine Prozesshaftigkeit ausmacht. Schreiben, Entwerfen, Malen oder Filmen organisieren sich beispielsweise als Verfahren (Techniken), die Apparaten und Medialitäten bedürfen (Schrift, Pinselstriche, Muster, Kameras; Übertragung, Speicherung, Erforschung), um vollführt zu werden: Die wiederkehrende Neuverflechtung, Hybridisierung und Umstellung dieser Bereiche – die de facto unscharfe Grenzen, Konvergenzen und Wechselbeziehungen aufweisen – sind der Ort der Geste und deren künstlerischer Reflexivität. Unter diesem Aspekt, d. h. auf dem Feld einer solchen dynamischen Wechselseitigkeit, erreichen Technik und Medium in der Geste der Kunst ihre tendenzielle Ununterscheidbarkeit, die Chiffre ihres dynamischen Potenzials ist⁹⁹ und nur durch singuläre Analysen ausgelotet werden kann.

Die Geste der Kunst bedeutet also, die Prekarität solcher Relationsbildungen reflexiv und hauptsächlich als Modus des *Forschens* ans Licht zu bringen. Eine solche Prekarität ist für Nancy vielleicht der markanteste Zug der prozessierenden Geste der Kunst, enthält allerdings mehr als einen unbestimmten Möglichkeitsraum (wie es beispielsweise bei Agambens »reiner Medialität« der Fall war). Fernseher, Fotoapparate, Bleistifte oder digitale Flächen können, wie bereits ausgeführt, ein reflexiv-künstlerisches Moment innehaben, das die Wege der Erstellung-Vergegenwärtigung von Prozeduren und Relationen, die keine Information endgültig abzudecken und zu formalisieren vermögen, sowie der Symbolisierung (wie etwa im Falle von Flussers »Gestimmtheit«) einschlägt: Nicht allein eine Kritzelei, sondern auch diesmal die *mise en abyme* eines Bildschirms könnten in dieser Hinsicht als Beispiele von Gesten der Kunst angegeben werden, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

98 Meine Lesart basiert auf einer Etymologien und Bedeutungen vergleichenden Analyse der Wörterbucheinträge »ars« und »téchné« in respektive: Alois Walde: *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter 1910, S. 63; Hjalmar Frisk: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter 1960, S. 889.

99 Erst ausgehend von einer derartigen Ununterscheidbarkeit zwischen Medien und Techniken und nicht von einer negativen Medienphilosophie oder -theorie lässt sich auch im Rahmen meiner Untersuchung behaupten, dass es »keine Medien gibt«, vgl. Lorenz Engell u. Joseph Vogl: »Vorwort«. In: Claus Pias et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur*. Stuttgart: DVA 1999, S. 10.

Diese zwei Medien sind nämlich imstande, u. a. durch Verfahren der Visualisierung jeweils gebrochener, fragmentierter Linien und des Bildschirms im Bildschirm – welche zwei unter den diversen Techniken des Prozessierens darstellen – ihr konkretes Funktionieren als Medium zu thematisieren. Thematisieren bedeutet zunächst die prozessierende Präsentifikation des Mediums als solches und insofern auch künstlerische Reflexivität, als diese keine Metaebene erfährt, sondern eine Heuristik eröffnet, durch die sich sein Operieren auf dem Feld von konkreten dynamischen Relationen als Form des Suchens gestaltet. Es handelt sich bei beiden Medien – d. h. dem Kritzeln und der *mise en abyme* des Bildschirms – nicht primär um eine Selbstwiderspiegelungsfähigkeit von zwei sich nicht um Darstellungsweisen organisierenden Operationen, sondern um die um sich selbst kreisende Gestaltung von neuen Relationen durch Materialien und Prozeduren. Die Geste der Kunst liegt genau in dem Angebot des Kunstmediums bzw. in dessen medialem Selbstangebot – wobei das Präfix ›Selbst‹ nichts als eine lose, changierende, sich unweigerlich entstellende Identität bedeutet –, kraft dessen die Vergegenwärtigung zu einer beständig prekären Erfahrung von Modellierung und Erprobung der Sinnlichkeit im Umgang mit Techniken und Medien wird.

Unter den drei medienoperativen Achsen des vergegenwärtigenden Prozessierens – Übertragen, Speichern und Erforschen – scheint in dieser Hinsicht v. a. die letzte, das Erforschen, ausschlaggebend für die Kunsthaftigkeit der Geste zu sein. Im Zeichen des Erkundens und der »eigenen Formation«¹⁰⁰ ereignet sich also die »immanente Signifikanz« der Geste der Kunst.

Es reicht nun aber nicht aus, den kontingenten und heuristischen Charakter der Geste der Kunst hervorzuheben, wenn die Kontingenz und die Heuristik die Spezifika auch von anderen Medien- und Wissenspraktiken, wie etwa jenen der Naturwissenschaften, sind. Mir geht es dabei nicht darum, das sollte an der Stelle wiederholt werden, ein normatives oder gar präskriptives Kunstkonzept vorzuschlagen, zumal dies der praxisübergreifenden, dynamischen, und v. a. eigengesetzlichen Natur des vergegenwärtigenden Prozessierens eindeutig widersprechen würde. Vielmehr lässt sich hier das wichtige Spannungsverhältnis zwischen forschenden Gesten der Kunst und forschenden Wissenschaftspraktiken unter dem Zeichen der Prekarität ihrer Relationsbildung näher fokussieren.

100 Jean-Luc Nancy: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. Übers. v. Miriam Fischer. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2017, S. 78.

4.4 Geste und Kunstforschung

Verkörpert die Geste der Kunst die uneinlösbare Kontingenz in Form des vergegenwärtigenden Prozessierens, so wird der Fokus der Betrachtung unweigerlich auf den *dynamischen und reflexiven Entwurfscharakter künstlerischer Gestaltung* verlagert. Die Unvorhersehbarkeit und Projektualität gestischer Gestaltung und Sinnproduktion lassen sich gerade dank ihrer Prekarität als eine reflexive Art des *Forschens* begreifen.

Dieter Mersch hat bezüglich des Begriffes Kunstforschung den Ausdruck »reflectio in re«¹⁰¹ verwendet und darauf hingewiesen, dass die Reflexivität der Kunst, und die damit gemeinte Dimension des Forschens, gerade durch die künstlerische Gestaltung prozessiert wird:

Reflexion bedeutet [...] nicht ein Reflektieren-über, dessen Grund oder Möglichkeit ein intentionales Bewusstsein wäre, vielmehr ereignet sie sich *durch das Kunstmachen* [...]. Wir sind also mit einer inhärenten Reflexivität konfrontiert, [...] nicht nur in Bezug auf eine Sache und deren Inhalt, sondern gerade im Hinblick auf die Form, die verwendeten Verfahren, die Mittel der Arbeit, ihrer Materialität oder Medialität und vieles mehr.¹⁰²

Die forschende Reflexion koinzidiert mit dem Moment des Entwerfens und der Gestaltung und ist deshalb gänzlich immanent: Sie ist eine »research in and through art practice«¹⁰³, wie es bei Henk Borgdorf heißt. Ihre Signifikanz produziert sich *in dem und durch* den Prozess des »Kunstnachen[s]«. Jener des Kunstforschens ist also ein Begriff, der auf dem Feld der theoretischen Analyse der Geste der Kunst seinem grundlegend experimentellen,¹⁰⁴ transi-

101 Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2015, S. 16.

102 Ebd., S. 16f.

103 Henk Borgdorf: »The Production of Knowledge in Artistic Research«. In: Michael Biggs u. Henrik Karlsson (Hg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London u. New York: Routledge 2011, S. 45 (Hervorhebung im Original).

104 Zum experimentellen Charakter der Kunstforschung im hermeneutischen Sinne vgl. Tuomas Nevanlinna: »Is *Artistic Research* a Meaningful Concept?«. In: Annette W. Balkema u. Henk Slager (Hg.): *Artistic Research*. Amsterdam u. New York: Brill 2004, S. 82f. Das der Kontingenz ausgesetzte künstlerische Experimentieren wird an der Stelle mit Schwarte auch als eine »Exploration der Möglichkeiten ästhetischer Praktiken« und als »Arbeit an den Sichtlinien des Möglichen« (Ludger Schwarte: »Experimentelle Ästhetik. Arbeit an den Grenzen des Sinns«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 57.2 (2012), S. 194) umrissen.

torischen und singulären¹⁰⁵ Charakter und der damit einhergehenden Interaktion von Wissensaneignung und -prozessierung in gestischer Verflechtung voll und ganz entspricht.

Nun stellt sich erneut die Frage, mit der das vorherige Kapitel geschlossen wurde, nämlich ob das Forschen der Geste der Kunst tatsächlich ein eminent künstlerisches sei. Es lohnt sich an der Stelle vielleicht an die Reflexion von Hans-Jörg Rheinberger in *Der Kupferstecher und der Philosoph* (2016) Anschluss zu nehmen, in dem der Autor durch ein interessantes Zwiegespräch mit der Epistemologie Gaston Bachelards und der Ästhetik Didi-Hubermans die Forschungsarbeit als »Geste« beschreibt, die das »Experiment einer Beziehung« prozessiert: »Das Werkzeug [...] wird ambivalent. Es reibt den Gegenstand ebenso auf, wie es sich an ihn anschmiegt. Dieser sowohl angreifende als auch aufgreifende Charakter des Werkzeugs enthält selbst noch einmal in verdichteter Form die beiden Seiten der Geste, in der sich die Arbeit resümiert«¹⁰⁶. Mit »Arbeit« meint Rheinberger die Resistenz der sinnlichen Welt und die Interaktionen des Forschers mit dieser. Diese »Arbeit« verläuft für ihn u. a. nach folgendem Prinzip: »Man weiß nicht genau, was sich daraus ergibt«¹⁰⁷. Das »Unvorwegnehmbare«¹⁰⁸ und die Prekarität¹⁰⁹ sind laut Rheinberger wichtige, unhintergehbare Momente des ästhetischen-künstlerischen sowie des natur- oder technikwissenschaftlichen Forschens. Beide Forschungsarten sind prekär u. a. hinsichtlich der Konsistenz und/oder Tauglichkeit der Methode, der Realisierbarkeit und der Resultate. Es lässt sich aber vielleicht gerade bezüglich des Themas Prekarität und Kontingenz des Forschens eine nicht im Hinblick auf Normativitäten zu formulierende Unterscheidung treffen, die

105 Hier setze ich mich mit folgenden Studien auseinander: Kathrin Busch: »Artistic Research and the Poetics of Knowledge«. In: *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2.2 (2009), S. 1–7; Julian Klein: »Was ist künstlerische Forschung?«. In: *Kunsttexte.de E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte* 2 (2011), S. 2.

106 Hans-Jörg Rheinberger: *Der Kupferstecher und der Philosoph*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2016, S. 35.

107 Ebd., S. 45.

108 Hans-Jörg Rheinberger: »Wissenschaft und Experiment«. In: Anne von der Heiden u. Nina Zschoke (Hg.): *Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2012, S. 123f.

109 Hans-Jörg Rheinberger: »Erkenntnisse in Wissenschaft und Kunst: Sind Künstler nicht auch Forscher und Forscher Künstler?«. In: Peter Heintel et al. (Hg.): *Wissenschaft:Kunst. Sind Künstler Forscher und Forscher Künstler?* Klagenfurt: Wieser 2017, S. 113f. Dazu vgl. auch Silvia Henke et al.: *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Zürich: Diaphanes 2020, S. 62f.

Rheinbergers versuchte Einführung von ästhetisch-künstlerischem und wissenschaftlichem Forschen erfragt.

Zunächst soll auf die deutliche Instabilität des Kunstforschens im Vergleich zum wissenschaftlichen hingewiesen werden, was einerseits der größeren Spannbreite im Ersteren von miteinander assoziierbaren (kreativen) Mitteln und ihren sinnstiftenden Relationen sowie sinngebenden Prozessen, andererseits dem definierteren Charakter im Zweiteren von Medien, Techniken und Instrumenten geschuldet ist. Darüber hinaus ist die Interaktion von Medien und Techniken im Kunstforschen dermaßen intensiv, dass sie Gesetzmäßigkeiten (Prozesse) kreiert, die einer *sinnlichen*, weil immer an einer materiellen Produktion orientierten, *Eigenlogik* gehorchen, die ein singuläres Beziehungsgeflecht bildet. Nicht zuletzt ist die asymmetrische Beziehung zwischen Produzent und Rezipient des Forschens im Fall der Kunstforschung noch deutlicher, zumal die Kunstforschung weder die prozedurale Nacherzeugung oder Repetition noch eine garantierte produktive Aneignung ermöglicht, sondern eventuell eine zerfranste, partielle oder bloß ideelle Angleichung von Kenntnissständen herbeiführen kann.

Die Geste der Kunst kann daher – die Metapher sei an der Stelle erlaubt – als eine Werkstatt für die Realisierung und Erprobung von Kopplungen und beweglichen Schablonen zwischen Techniken, Materialien und Medienoperationen verstanden werden, deren Reversibilität und Unvorhersehbarkeit das eigentliche Terrain des vergewärtigenden Prozessierens determinieren. Solche Zusammenfügungen lassen sich im Sinne einer immanenten Ästhetik nur im Körper der Kunst und nicht a priori angeben.

Die bislang entworfene Produktionsästhetik lässt sich nun wie folgt resümieren. Mit Flusser, Agamben und Nancy ist die Notwendigkeit zum Vorschein gekommen, die Geste nicht als ein bloßes somatisches Kommunikationsmittel, das wir alltäglich in den zwischenmenschlichen Beziehungen verwenden, sondern als eine dynamische Konstellation von Medien (als Medialitäten, Übergangsstrukturen) und Techniken (als Verfahren) zu begreifen, die in der Kunst eine paradigmatische Darbietung erfahren. Bei Agamben tritt eine derartige Interaktion als eine in doppeltem Sinn negative auf: 1) Die Geste negiert bzw. hemmt zweckmäßige Funktionsweisen (die Sprache als deren zweckgerichtete Bestandteile und als kommunikatives System), auf die sie andeutet, ohne sie auszuführen, weshalb sie als eine Form von Sinnentzug wahrnehmbar wird; 2) Sie entzieht sich der begrifflichen Erfassung und kann deshalb als eine »absolute Metapher« (Blumenberg) ausgelegt werden. Agambens Position wurde durch jene Nancys ergänzt, welche Gesten (das Berühren)

nicht als Lücken des Sinnlichen und der Erkenntnis, sondern als körperliche und nicht-körperliche, gänzlich materielle Prozesse von Kontaktaufnahme mittels Unterbrechung und Fortsetzung auffasst. Solche Prozesse stiften andauernd Relationen von Übertragung, Speicherung und Erforschung, die sich als prothetische, spurenhafte und symbolische konkretisieren können, und deren Prekarität eine sinnliche Heuristik ausmacht. Eine derartige Prekarität besitzt eine sinnliche Eigenlogik, die singuläre Relationsverflechtungen (ein eigengesetzliches Verbinden: *ars-techné*) erschafft. Durch die hier allgemein resümierten und in jedem singulären Prozessieren konkret gestalteten Operationsweisen ergibt sich die *Geste der Kunst als Medium sinnlicher Heuristik*.

In Teil 2 meiner Abhandlung wird ein kultur- und mediengeschichtlicher Exkurs zur Geste skizziert, um einige ihrer Wege zu einer sinnlichen Heuristik zu analysieren. Im Rahmen einer solchen, wie ich sie genannt habe, »kleinen Geschichte der Geste« werden mediennegative Funktionen analysiert, die im produktiven Zusammenspiel mit den prozessierenden die Verflechtung von Kunst, Technik und Medium entfalten.